

SHITAO, L'ARTISTA DALLE RETINE MALATE

La filosofia pittorica del «monaco zucca amara»

Federico Filippo Fagotto

1. La vita e gli scritti

Per descrivere la statura artistica di Shitao, pittore cinese del XVII secolo, può essere opportuno leggere ciò che Huysmans scrisse pensando a Cézanne: «Un artista dalle retine malate, che, nella sua esasperata percezione visiva, scoprì i prodromi di un'arte nuova»¹. Tale fu anche Shitao, padrone di uno sguardo pittorico profondo e rivoluzionario, capace di accompagnare il clima di radicale rinnovamento storico e politico della Cina a lui contemporanea.

Le cronache parlano di lui usando il suo vero nome, Zhu Ruoji, e ne collocano la nascita tra il 1641 e il 1642, in un paese della provincia meridionale del Guǎngxī. A quei tempi la Cina viveva l'epocale trapasso fra la dinastia Ming (1366-1644), che aveva restituito al paese un'identità nazionale dopo il dominio mongolo degli Yuan, e quella Qing (1644-1911), che regnerà sino all'avvento del colonialismo, quando le guerre dell'oppio, la rivolta dei Boxer e i moti nazionalisti porteranno alla deposizione dell'ultimo imperatore e all'instaurazione della Repubblica di Cina. Negli anni dell'infanzia di Shitao il rigoglio culturale del primo periodo Ming era ormai esaurito e i clan militari si armavano per approfittare del vuoto di potere. Il fatto di essere nato in una famiglia di sangue nobile – suo padre era stato reggente imperiale – non fu certo una fortuna per il giovane. Nel 1645 tutti i suoi parenti furono sterminati dal clan Mancìu, tranne lui, salvato dai servitori appena in tempo e portato in un monastero *Ch'an* di tradizione *Linji*, la corrente che in Giappone è a noi nota come Zen. Qui ha avuto modo di superare il trauma attraverso la potenza del pensiero buddhista, capace di penetrargli nell'animo e renderlo ricettivo alla realtà circostante. In particolare, l'usanza che imponeva ai monaci di compiere una serie di viaggi meditativi attraverso i principali monasteri dell'impero, fu per lui l'occasione di conoscere il soggetto del suo futuro amore: il paesaggio.

Se ne accorse il maestro Lu'an, quando capì che il ragazzo rendeva meglio con un pennello in mano che con un rotolo di *sūtra*, finché decise di spedirlo nella regione del Xuāngchéng, che fu per lui ciò che l'Estate significò per Cézanne: il teatro della conoscenza dell'arte. Era il luogo dove molti intellettuali e artisti si erano ritirati lontano dalla capitale, a causa della politica oscurantista dei Mancìu, finendo col dare vita alla scuola di Hongren, nella quale si dividevano perlopiù due ideali. Il primo era l'antitradizionalismo, come rifiuto dei canoni predisposti. Anche Shitao ne divenne presto promotore, dicendo di volersi liberare della tradizione e di disprezzare i resti freddi di una minestra mangiata da qualcun altro. Da quel momento lo vediamo appropriarsi di una ferrea convinzione: «L'uomo perfetto non ha regole»². Questo antidogmatismo coincise poi con la decisione di astenersi dalla vita politica. Fu proprio la scelta secessionista del gruppo di Hongren ad avvicinare i suoi membri alla scoperta del paesaggio naturale e ad una formidabile constatazione: per quanto

¹ J. K. Huysman, *Certains* (1889), cit. in *Cézanne*, a cura di A. Gatto, Rizzoli-Skira, Milano 2003, p. 183.

² Shitao, *Sulla pittura*, a cura di M. Ghilardi, Mimesis, Milano 2009, p. 59. Si veda anche l'edizione integrale: Shitao, *Discorsi sulla pittura del monaco zucca amara*, a cura di M. Ghilardi, Jouvence, Roma 2015.

vergine e precivile, la natura e i suoi fenomeni sono già dotati di significato. Gli alberi, in gruppi più o meno radi, rimandano alle altre creature, la nebbia ne amalgama i rapporti, montagne e fiumi hanno una loro simbologia. Shitao finisce perciò col paragonare la vita ad un banchetto in cui è l'arte a scoprire i sapori più nascosti per poi accostarli, a patto che il pennello sia di per sé insapore, onde contenere tutti i gusti possibili³.

Con l'ascesa, nel 1662, dell'imperatore Kāngxī, il quale riconciliò la politica con le frange dissidenti della cultura, Shitao si reca a Nanchino e poi a Pechino, i centri pulsanti del paese, dove ha modo di conoscere la grande arte classica cinese delle epoche Tang e Song attraverso le riprese stilistiche della scuola dei quattro Wang, immune ormai dal rischio di scivolare nell'epigonismo. Avendo infatti a disposizione gli strumenti culturali e filosofici per esprimere quanto già intuito nelle proprie esperienze artistiche, Shitao finisce col dare forma ad un autentico ideale estetico, che potremmo definire panteistico. Vissuto il travolgente e prolifico periodo produttivo dell'età adulta, si ritira infine in campagna, vicino alla città di Yángzhōu, in una capanna che costruisce con le proprie mani e che chiama «grande purezza», per consentirle di accogliere il suo spirito desideroso di emendarsi dalla società per potersi immergere del tutto nella natura. Solo allora inizia a scrivere il suo grande trattato, i *Discorsi sulla pittura del monaco zucca amara*, di cui recentemente sono stati pubblicati in italiano alcuni capitoli a cura del sinologo Marcello Ghilardi, il quale mette in luce anche alcune scelte terminologiche dell'autore.

L'opera rivela infatti le proprie caratteristiche già a partire dalla scelta del titolo. Il termine *hé shàng* tradotto con «monaco», indica propriamente l'adepto buddhista, mentre i *Discorsi* sono resi dal termine *yulu*, usato di solito per quei sacri testi *Ch'an* che contengono i famosi *kōan*, i versi criptici della scuola Zen proposti al discepolo per saggiarne la comprensione del *dharma*. Uno di essi, in particolare, parla proprio di una zucca usata come amo per la pesca, ed essa rimanda al termine *gugua*, «zucca amara», che Shitao sceglie come pseudonimo per scrivere la propria opera, il cui scopo è rendere conto del valore della pittura. Quest'ultima, infine, è resa dal termine *huà*, il cui antico ideogramma (畫) indicava una mano nell'atto di tracciare dei segni, che ricordano la delimitazione dei confini di un campo. Nella nostra mentalità, non esiteremmo a trovare allora la vicinanza tra il «dipingere» artistico e il «definire» filosofico e a far leva, come molti spesso hanno fatto, sul legame etimologico fra i termini «coltura» e «cultura» a partire dal latino *colĕre* per evidenziare un rapporto tra il «praticare» e il «prendersi cura».

Ma Ghilardi mette in guardia dall'attribuzione dei nostri schemi mentali ad ambiti come questo. Lo stesso termine cinese per «estetica» (*měi xué*), ad esempio, è solo di recente formulazione. Come per il corrispettivo giapponese (*bigaku*), esso indica lo «studio» (cin. *xué*, giapp. *gaku*) del «bello» (cin. *měi*, giapp. *bi*). Non è però a questo che pensa Shitao, ma piuttosto ad un ideale di pittura non ancora aggredito dall'indagine intellettuale, che pure porta già con sé un pensiero intuitivo, dal momento che lo custodisce, in fondo, sin dall'inizio.

³ Come ha sottolineato anche François Jullien nel suo *Elogio dell'insapore. A partire dal pensiero e dall'estetica cinese* (trad. it. di F. Marsciani, Cortina Editore, Milano 1999), il tema dell'insapore è comune alle grandi correnti spirituali dell'Asia – Buddismo, Confucianesimo, Daoismo – e interessa diverse forme d'arte quali la pittura, la poesia e la musica.

2. L'unico tratto di pennello

Il pensiero artistico che traspare dai *Discorsi* è, come detto, vicino ad una forma di olismo. Nella realtà Shitao vede imporsi un molteplice naturale senza discriminazione di sorta né gerarchia tra gli enti. Fra l'altro, Shitao era rimasto colpito dall'opera di un suo contemporaneo, Gōng Xián, dal titolo *I diecimila punti cattivi*. Oltre ad essere un mirabile esercizio di *pointillisme ante litteram*, essa ricordava il numero usato dalla tradizione buddhista per riferirsi alla totalità dell'universo. L'immensità del reale, per non fermarsi ad uno stadio negativo, deve venire però governata da un unico principio che la racchiuda, come accade nel Daoismo. Sempre a quell'epoca, il grande Méi Qīng – pittore, calligrafo e poeta – scriveva: «Ah, tutto uno spazio di portata immensa contenuto in un solo palmo»⁴, in sintonia con un famoso verso di William Blake. Shitao partecipa di questa temperie culturale, di cui condivide le intuizioni. Decide di chiamare il suo atelier *yizhi*, «unico ramo», e, appollaiato su di esso come un usignolo, sceglie di cantare a gran voce questa infinita varietà naturale. Come l'usignolo di un bell'*haiku* di Yosa Buson – altro poeta e pittore – che «per cantare non apre che/il suo minuscolo becco»⁵, lo farà servendosi dell'unità del gesto pittorico. Sarà l'unico tratto di pennello il grado zero della creazione artistica, dal quale sgorgheranno gli oggetti ritratti, fluidi come l'inchiostro. Le parole con cui Shitao elegge il tratto di pennello a principio della propria arte sono chiare:

Quando la naturalezza (*po*) si infrange, appaiono le regole (*fa*); queste si basano sull'unico tratto di pennello (*yi hua*). L'unico tratto è origine di ogni cosa, è radice di tutti i fenomeni⁶.

Ghilardi è prezioso nel segnalare il significato recondito del lessico scelto da Shitao. *Po* indica infatti il «legno» come metonimia della natura grezza, non ancora cesellata. Vi sono esempi simili in altre culture. Lo stesso Freud ricordava come il tedesco *Holz* derivasse dalla ὕλη greca, che indicava in generale la «materia»⁷. Quest'ultimo termine è poi imparentato col portoghese *madeira*, che significa appunto «legname». Questa materia bruta, predisposta a lasciarsi trasformare – pensiamo alla tavola lignea che viene intagliata per fare da supporto nelle xilografie giapponesi – nasconde a sua volta un elemento retrostante che fa da sfondo all'arte stessa: le sue regole, intese sia come «tecniche» che come «leggi», secondo le due accezioni del termine cinese *fa* menzionato da Shitao. Esiste allora un pensiero egemone, quasi normativo, che comanda l'agire artistico, e tale è appunto l'unico tratto di pennello, *yi hua*. Sul significato di *hua* ci si è già soffermati; il primo termine è invece il numero cardinale «uno», che si scrive con un segno soltanto (一), bagnandolo appena di colore. Apollinaire vi avrebbe forse scorto il calligramma perfetto. Esso si pronuncia, poi, come un altro termine caro alla cultura cinese, ossia *yi* (易), nel senso di «cam-

⁴ F. Cheng, *Shitao 1642-1707. Il sapore del mondo*, a cura di G. Cillario, Pagine d'Arte, Milano 1999, p. 42.

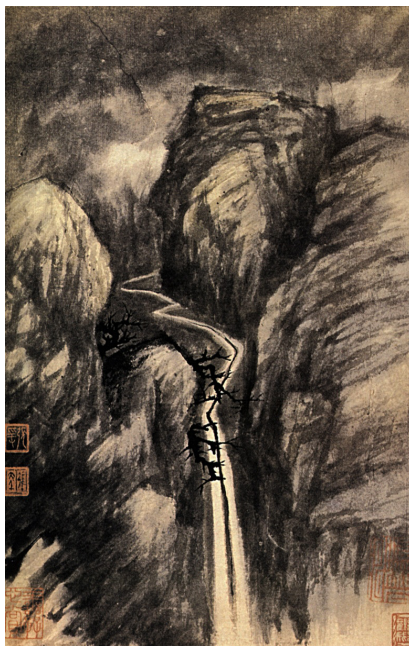
⁵ B. Yosa, *Sessantasei haiku*, a cura di P.O. Norton, La Vita Felice, Milano 2011, p. 29.

⁶ Shitao, *Sulla pittura*, op. cit., p. 51.

⁷ S. Freud, *Introduzione alla psicoanalisi*, trad. it. di M.T. Dogana, E. Sagittario, Bollati Boringhieri, Torino 2010, pp. 151-152.

biare», «mutare», ed è così che compare nel titolo dell'antico testo oracolare dello *Yijing*, il sacro *Libro dei Mutamenti*.

L'unico tratto di pennello è allora il più incline a mutare sino a venir usato per dare forma al dipinto, esattamente come fa la natura a partire dai propri principi basilari. Nelle opere di Shitao questo tratto fa capolino di frequente per ricordarci la natura composita e combinatoria della scena raffigurata. *La grande cascata*⁸ ne è un ottimo esempio. Basta che sul chiaro sentiero dell'acqua si pronunci una linea nera che, digradando, si allarga, per essere sicuri che la corrente disegnata con eleganza tra le rocce assuma una precisa direzione e il fiume un'identità peculiare: è di certo una cascata. Shitao apre quindi il primo capitolo della propria opera con una vera dichiarazione di intenti: indurre la pittura a comportarsi, durante la creazione, come la natura ha sempre fatto e dimostrato nei confronti dei fenomeni naturali, capaci di colpire l'attenzione dell'artista pur nella loro semplicità. L'unico tratto di pennello acquisisce la forza della semplicità, nonostante porti con sé tutto ciò di cui l'intera arte sembra aver bisogno. Nella lingua cinese, forse non a caso, vi è un altro termine che si pronuncia sempre *yi* e che, scritto con un differente ideogramma (艺), viene usato per indicare l'«arte» nel senso di «abilità».



3. Il tempo dell'azione decisiva

Appropriatosi del mezzo, Shitao si interessa poi, nei capitoli successivi, alla dinamica dell'evento pittorico. Gli preme ricordare, infatti, che «è l'uomo che traccia con il pennello e non il contrario»⁹. Affinché l'unico tratto di pennello si imponga, dunque, occorre che oltre alla regola si trovi anche il suo applicatore – in caso contrario la natura non avrebbe bisogno dell'arte per inverarsi. Di recente, anche il poeta e pittore Gāo Xíngjiàn – premio Nobel per la letteratura nel 2000 – ha detto di non lasciarsi governare dalla parola e dal linguaggio, ma di essere lui a servirsene. Se, tuttavia, si cerca di rinvenire in Shitao qualcosa di simile ad una «rivoluzione copernicana» dell'artista, si rischia un'imprecisione. Egli infatti, affrontando il rapporto tra sguardo pittorico e oggetto da ritrarre in modo del tutto filosofico, riconosce due facoltà: la ricettività e la conoscenza, e afferma: «Circa la ricettività (*shou*) e la conoscenza (*shi*), la ricettività precede e la conoscenza segue»¹⁰. Se ne potrebbe concludere, come buona parte del pensiero filosofico occidentale: *nisi est in intellectu quod prius non fuerit in sensu*.

⁸ Shitao, *La grande cascata*. Inchiostro su carta, cm 24,6 x 17,6. Pechino, Museo del Palazzo.

⁹ Shitao, *Sulla pittura*, op. cit., p. 73.

¹⁰ Ivi, p. 63.

In realtà, lo studioso moderno Pierre Ryckmans¹¹ ha sottolineato che nell'allitterazione di *shou* e *shi* ci si rivolge ancora una volta al lessico buddhista. *Shi* è la «mente discriminante», che separa gli enti onde definirli e pronunciarsi sul vero e sul falso in modo apofantico. *Shou*, invece, indica un contatto immediato tra la mente e il mondo, esperito intuitivamente. Da tale intuizione sgorgano tanto la comprensione profonda del *dharma* quanto la geniale creatività artistica. C'è pertanto un approccio meditativo ed intuitivo comune all'esperienza artistica e spirituale, come anche molti dei maestri della nostra tradizione hanno compreso. Pensiamo, per esempio, ad una delle più illuminanti lettere di Van Gogh al fratello Theo, in cui l'artista sembra insegnare al pittore moderno un nuovo imperativo d'azione:

Bisogna essere tanto compresi nella cosa che in breve tempo si traccia sulla carta o sulla tela quanto prima non c'era, ed in tal modo che uno non sa bene come sia riuscito ad imprimerlo. Il tempo della discussione o della meditazione deve precedere l'azione decisiva¹².

Questo intenso stadio meditativo sembra quindi per buona parte inconscio. Nell'abbandono del distacco razionale – tema classico della sensibilità orientale – è offerta la possibilità di avvicinarsi alle cose e alla natura con un doppio legame. Sempre nel capitolo IV dell'opera, infatti, Shitao stila una sequenza creativa che tramanda il segreto dell'ispirazione dalla mano all'animo dell'artista: «Il tratto riceve l'inchiostro, l'inchiostro riceve il pennello, il pennello riceve il polso, il polso riceve lo spirito»¹³.

Da qui si crea, di rimando, la coda della catena che si allontana dall'io per tornare nell'indistinto e fondersi con la natura ritratta. I precetti buddhisti e i valori della nuova estetica trovano quindi un'intesa profonda. Il traguardo spirituale del monaco di arrivare al *wúxīn*, alla «non-mente», diventa per il pittore quello del *wúbi* («non inchiostro») e del *wúmo* («non pennello»), cioè la capacità di astrarre dallo strumento stesso per esprimere qualcosa che va oltre. Tali termini comparivano anche nel noto *Manuale di pittura del giardino grande come un granello di senape*, che avrebbe influenzato generazioni di pittori non soltanto in Cina, ma anche in Giappone. L'assimilazione del prefisso *wú* («non») spalanca in più le porte al tema del vuoto.

4. Il luogo di vero nulla

Di questo tema, come è noto, tanto la cultura centro-asiatica – in particolare indiana e vedica – quanto quella estremo-orientale sono a tal punto intrise che sarebbe difficoltoso anche solo menzionare i vari influssi culturali precedenti il punto di vista di Shitao a riguardo. Può essere però utile cogliere uno dei punti più particolari. Shitao è stato capace di orientare la lezione spirituale e filosofica della nozione di «vuoto» sia verso il soggetto agente, l'artista, che verso l'oggetto raffigurato, la natura, ricavandone due risultati leggermente diversi. Nel primo caso il *wú*, come «annullamento», diventa una sorta di disciplina che il pittore si impone per lasciar parlare la propria creazione, senza intromettersi

¹¹ P. Ryckmans, *Le propos sur la peinture du Moine Citrouille-Amère*, Plon, Paris 2007, p. 54.

¹² V. Van Gogh, *Lettere a Theo*, a cura di M. Cescon, Guanda, Parma 2010, p. 136.

¹³ Shitao, *Sulla pittura*, op. cit., p. 63.

nel gioco evocativo. «Privo di forma definita; egli gestisce le forme in modo tale da non lasciare traccia (*wu ji*)»¹⁴, scrive Shitao in un capitolo successivo.

Alla stregua del genio kantiano, l'artista fa da tramite tra la realtà e un'opera che esiste già in potenza e che lui porta alla luce, poiché «maneggia il pennello come se non eseguisse nulla (*wu wei*)». Quest'ultimo termine cinese pesa come il piombo e rimanda immediatamente al celebre motto daoista della «non azione» contenuto nel *Dàodéjing*. Qui Lao Tzu vedeva un ottimo esempio di non-azione nel moto dell'acqua che, pur scorrendo, sa adeguarsi alle forme che incontra lungo il proprio cammino. Così il pittore cinese, immergendo il proprio strumento in una soluzione d'inchiostro assai diluita e comportandosi pressappoco come i nostri acquarellisti, sa di dover compiere un'azione decisiva, perché non gli sarà dato un secondo tentativo. Dovrà allora decidere la giusta densità di colore che, con un solo gesto, darà un effetto di trasparenza a diverse intensità, a seconda «se il polso riceve l'ingunzione del pieno (*shi*)» oppure «l'ingunzione del vuoto (*xu*)»¹⁵.

Quando il nulla, come in questo caso, appartiene all'oggetto, nasce un secondo valore da potergli conferire. Nelle opere di Shitao, infatti, sia gli spazi bianchi che gli effetti di sfumato e nebbioso partecipano di un vuoto che si afferma in contraltare al colore più saturo. Nel *Cespo di cavolo*¹⁶, ad esempio, non è stato necessario disegnare l'interno della foglia; è stato sufficiente dare colore al resto, al contorno, per suggerire una efficace impressione della sua consistenza. Questo vuoto in relazione al pieno è diverso da quell'annullamento volontario che, come abbiamo visto, riguardava l'autore che sta dietro l'opera e le dà vita. È questo un tema familiare all'ottica buddhista, tema che assumerà una veste filosofica in età moderna, quando il filosofo giapponese Nishida Kitarō vorrà attuare un analogo distinguo tra due generi di nichilismo.



Noi ammettiamo l'essere (*aru*) di contro al non-essere (*nai*). Ma il non-essere ammesso rispetto all'essere è ancora un essere in contrapposizione. «Vero nulla» (*mu*) deve essere ciò che contiene entro sé tali essere e nulla¹⁷.

Anche in questo passo è la lingua il sostegno dell'intuizione profonda. *Mu* è la versione fonetica del cinese *wú*, ma si scrive con lo stesso ideogramma di *nai* (無). Kitarō gioca con le due pronunce – quella giapponese (*kuun*) e sino-

¹⁴ Ivi, p. 97.

¹⁵ Ivi, p. 71.

¹⁶ Shitao, *Cespo di cavolo*, 1694. Inchiostro su carta, cm 31,2 x 20,4. Museo di Shanghai.

¹⁷ K. Nishida, *Luogo*, a cura di E. Fongaro e M. Ghilardi, Mimesis, Milano-Udine 2012, p. 40.

giapponese (*on*) – per «inventare» due forme di nullità: una antitetica all'essere (si ricordi che *aru* significa anche «avere»), e un'altra che fa da sfondo ad entrambe, propiziandone l'incontro. Si comporta in modo analogo l'artista di cui parla Shitao, nel momento in cui rinuncia ad un apporto egotico per rendersi lui stesso il luogo di «vero nulla», su cui il vuoto e il pieno della pittura trovano una propria «cittadinanza». Vuoto e pieno potranno iniziare quindi il gioco delle trasformazioni reciproche, da cui nasceranno i fenomeni naturali mutevoli, sicuri di poggiare su di un sostrato che non tradirà mai la sua presenza, e che alla stesso tempo non si intromette perché si identifica con il nulla. Anche Kitarō rintraccia un perfetto equilibrio in cui trovano il loro bilanciamento tanto la natura quanto lo spirito umano. «Rispetto ai fenomeni della coscienza che vanno mutando ad ogni istante deve esserci un campo della coscienza che non muta»¹⁸.

Lo stesso Shitao sarà disposto a ricorrere a tutti i mezzi in suo possesso per rendere conto di questa verità di cui sembra aver acquisito un'innegabile certezza. Essa costituirà per lui uno spunto di riflessione teorica, per esempio nel terzo capitolo intitolato *Bianhua*, alla lettera «modificazione-trasformazione», in cui giunge a dire: «I fenomeni che hanno una trama costante (*jing*) presentano necessariamente anche delle variazioni»¹⁹. Egli fa così anche appello al retaggio buddhista, dato che lo stesso termine *jing* indica la «trama» del tessuto su cui venivano composti i lunghi e ininterrotti rotoli dei *sūtra*. Si servirà anche del veicolo simbolico, come nel dipinto in cui il bambù viene scelto per la sua solidità che ne fa emblema di ciò che perdura, in opposizione al crisantemo che, fiorendo a ridosso dell'inverno, ricorda invece la caducità della vita²⁰. Tematizzerà infine i due grandi soggetti paesaggistici che nella loro costituzione, ma soprattutto nella loro reciprocità, forniranno una esemplificazione che si dirigerà ben oltre l'allusione simbolica. Essi sono la montagna e il fiume.



5. Lo slancio dell'anima regale

L'amore per la montagna e il fiume, nelle esperienze di Shitao, non nasce in seno all'allegoria. Egli aveva infatti in mente due esempi molto precisi: il monte Huáng e il fiume Yángzǐ, il fiume azzurro. Entrambi impreziosivano il paesaggio del Xuāngchéng, la regione in cui, come detto, Shitao maturò la propria arte. L'artista ebbe la particolare fortuna di capire che quello scenario incantevole era tale non per la presenza isolata dei due elementi naturali, ma per l'occasione

¹⁸ *Ivi*, p. 33.

¹⁹ Shitao, *Sulla pittura*, op. cit., p. 59.

²⁰ Shitao, *Crisantemi e bambù*. Inchiostro su carta, cm 69 x 71. Hefei, Museo dell'Anhui.

loro concessa di collaborare, modellandosi l'un l'altro: l'acqua con la sua capacità espansiva, la roccia con quella intensiva. «Il mare esprime l'immenso dispiegarsi, la montagna esprime ciò che resta implicito»²¹. Essi imparano a darsi forma a vicenda e Shitao non tarda a ricordarcelo con una serie di dipinti. In *Ruscello d'inverno*²² è l'elemento roccioso ad invogliare il fiume a scansare l'ostacolo e quindi ad assumere la sua forma. Nelle *Barche alla porta celeste*,²³ invece, è il fiume a guadagnare il centro della scena, imponendo ai monti la distanza e la posizione.



Siamo al cospetto di un dialogo silenzioso. Chi è capace di udirlo si ritrova in possesso di un'acuta sensibilità e intuisce che in esso si riconosce addirittura l'intero senso del paesaggio. Persino la lingua cinese, per esprimere la nozione di «paesaggio» (*shanchuan*), non utilizza che questo. Esso significa semplicemente «montagna» (*shan*) e «mare» (*chuan*). In loro c'è già tutto, senza bisogno di altro. Hanno due ruoli diversi, ma in fondo sono gemelli. Gli stessi ideogrammi con cui si scrivono sembrano partire entrambi da tre linee verticali che, nel caso della montagna (山), poggiano infine su una linea orizzontale che conferisce solidità, mentre il fiume (川) piega uno dei tratti per suggerire la dinamica della corrente che prosegue oltre.

A questo punto, l'anello mancante è il ritorno verso l'io, da cui in fondo nacque il desiderio della pittura, pur nella rinuncia del Sé di cui Shitao, memore della lezione buddhista, seppe fornire straordinaria testimonianza. La possibilità data all'uomo di un confronto diretto con il segreto ormai carpito alla natura è, anzi, il motivo principe che giustifica il fatto che il rapporto mare-montagna venga rievocato sulla carta attraverso il pennello. I due elementi naturali, infatti, sono in accordo anche con l'interiorità dello spirito. «Il mare può manifestare

²¹ *Ivi*, p. 87.

²² Shitao, *Ruscello d'inverno*, 1693. Inchiostro su carta, cm 26 x 17,5. Museo di Shanghai.

²³ Shitao, *Barche alla Porta Celeste*. Inchiostro su carta, cm 16,4 x 23. Pechino, Museo del Palazzo.

l'anima (*ling*), la montagna può veicolare una pulsazione (*mai-yun*)²⁴, la quale, in quanto azione, diventa l'istinto non arginabile di dipingere.

Questa pulsione dell'anima rievocata dagli elementi della natura non è estranea ad un confronto con l'arte occidentale. Si pensi, per fare solo un esempio, a quando Hölderlin, nell'*Iperione*, colloca il suo protagonista «nel grembo del monte, dopo una pioggia ristoratrice»²⁵, arrivando a dare, nelle poesie, un'immagine significativa anche del fiume in rapporto alla terra²⁶. Il Danubio, in particolare, «all'Asia l'aveva spinto l'anima regale»²⁷, scrive il poeta romantico. Anche qui uno slancio (*Trieb*) dell'anima (*Seele*) e – guarda caso – gli echi delle terre dell'Est. La saggezza che proviene da laggiù lo porta così ad immaginare che il fiume stesso scorra al contrario per riportare la parola poetica, rivelandoci che «venne a noi da oriente la parola»²⁸. Una parola genuina però, che parla spontaneamente ed è ancora distante dal peso del simbolismo. La forza di questa «immagine-di-senso»²⁹, come la definì Heidegger nel ciclo di lezioni dedicate a *Der Ister* di Hölderlin, è l'uso di un linguaggio che supera la metafora (la quale rimanda alla metafisica), per centrare un valore in cui sia già racchiuso il significato da esprimere.

Anche in questo caso, tuttavia, il rischio è di far dire a Shitao parole distanti dal suo vocabolario. Questo non impedisce però di riconoscere anche in lui il tentativo, in parte filosofico, di coinvolgere nella propria pittura e nei propri scritti l'essere umano e il suo ruolo artistico, con una forza sufficiente a renderlo partecipe di quei fenomeni naturali che egli ha disperatamente tentato di emulare dipingendo. Nel capitolo XIII dei *Discorsi sulla pittura* l'autore si includerà quindi in questo gioco di rimandi affermando: «Io recepisco conoscendo la modalità di montagna-mare»³⁰.

L'intuizione dei profondi recessi dei fenomeni, che porta alle più grandi altezze dell'espressione pittorica, si ottiene quando la natura risponde infine alla richiesta dell'artista. È da notare anche la traduzione di François Cheng, pionieristico sinologo naturalizzato francese, il quale dà dello stesso passo una resa ben differente. «Montagna e mare conoscono la verità della mia percezione»³¹.

Il fatto rende conto della difficoltà di trasposizione tra idiomi con presupposti sintattici diversi, come accade con le lingue flessive rispetto a quelle isolanti, qual è appunto il cinese. Ma in un'ambiguità lessicale che nasce, forse, già nelle intenzioni dell'autore, si cela anche l'altalena di scambi tra l'artista e i soggetti della sua pittura, in cui diventa impossibile distinguere nettamente l'uno dagli altri. Shitao è il paesaggio; il paesaggio è Shitao. Gli stessi pseudonimi di cui egli si servì rivelano un'identità composita. Il nome 'Shitao', che in realtà non gode di particolare preminenza sugli altri, significa propriamente «on-

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ F. Hölderlin, *Iperione*, trad. it., a cura di G.V. Amoretti, Feltrinelli, Milano 2007, p. 32.

²⁶ Cfr. R. Guardini, *Hölderlin. Immagine del mondo e religiosità*, a cura di G. Colombi, Morcelliana, Brescia 1995: *Fiume e montagna*.

²⁷ F. Hölderlin, *Poesie*, trad. it., a cura di L. Crescenzi, Bur, Milano 2001, p. 277.

²⁸ *Ivi*, p. 525.

²⁹ M. Heidegger, *L'inno Der Ister di Hölderlin*, trad. it. C. Sandrin e U. Ugazio, Mursia, Milano 2003, p. 18.

³⁰ Shitao, *Sulla pittura*, op. cit., p. 87.

³¹ F. Cheng, *Shitao 1642-1707. Il sapore del mondo*, a cura di G. Cillario, Pagine d'Arte, Milano 1999, p. 30.

da di pietra». L'identificazione di mare e montagna è completa e, con essa, la fusione dell'io al loro interno.

6. Incontrarsi nello spirito

Zhu Ruoji, il figlio di sangue nobile scampato alla morte, che aveva iniziato da un monastero il cammino verso la progressiva simbiosi con la natura, troverà nella pittura, nell'uso del pennello e nella tecnica espressiva il tramite al quale il suo talento era certo più incline. Ma per capire la levatura di Shitao e spiegarsi come abbia davvero raggiunto i propri scopi, si deve senza dubbio sottolineare lo sforzo di perfezionamento spirituale che, dopo essersi innestato sull'apprendimento tecnico, ha preso il sopravvento e lo ha guidato sino alla fine. Parlando del suo percorso, egli confessa:

Prima dei cinquant'anni non mi ero ancora generato nel paesaggio. Non è che trattassi il paesaggio come una cosa di scarsa importanza, ma lo lasciavo esistere in modo indipendente, di per sé. Ora il paesaggio mi incarica di parlare in vece sua, è il paesaggio a esprimersi attraverso di me³².

È l'ammissione di un'autentica vocazione, irresistibile e potente, per la quale i tesori e i possedimenti dell'io non hanno più importanza, perché a contare è anzitutto l'amalgama dello spirito. A tale proposito Marcello Ghilardi ha compiuto un'interessante revisione sulla traduzione di Ryckmans del passo che segue quello appena citato. In quest'ultimo Shitao sembra trarre una conclusione essenziale: «Monti e fiumi si sono incontrati con il mio spirito»³³. Tuttavia, quest'immagine poetica conserva ancora un baricentro orientato sull'io dell'artista, laddove invece, a detta di Ghilardi, il termine *shén* (神) indica piuttosto una «dimensione di spirito» che include parimenti l'artista e il paesaggio e il cui fulcro è fra loro equidistante.

A questo punto il passo dovrebbe essere letto così: «Il paesaggio (*shanchuan*) e io ci incontriamo nello spirito»³⁴. Il pensiero e l'arte riconoscono e annunciano questa fusione. Il primo attraverso la parola, sfruttando i giochi di omofonia dell'io (*yu* - 余) che si concede (*yu* - 予) nell'incontro (*yu* - 遇), e di assonanza tra lo spirito (*shén*) e la montagna (*shan*). La seconda affidando alla pittura il compito di raffigurare tale confronto. Nella *Conversazione con la*



³² Shitao, *Sulla pittura*, op. cit., p. 79.

³³ P. Ryckmans, op. cit., p. 76.

³⁴ Shitao, *Sulla pittura*, op. cit., p. 79.

*montagna*³⁵, in modo speciale, scorgiamo appena il minuscolo soggetto poiché è finalmente riuscito a rimpicciolire l'ego. Può farsi così ammettere al cospetto del monte, nelle cui dimensioni si esprime invece l'imponenza dell'intera natura. Il difficile percorso verso l'anima del paesaggio giunge così a compimento.

Nel 1707, dopo aver scelto l'eremitaggio nella propria capanna per trascorrere gli ultimi anni, Shitao conclude la sua vita e la sua opera. Con esse, ha termine anche questo breve profilo, nel quale si è cercato di chiarire, nei suoi tratti salienti, la figura di un artista dalla fama senza dubbio inferiore rispetto al suo valore, un artista che ebbe la capacità di sostenere quelle stesse altezze visitate da altri riconosciuti maestri dell'arte orientale. Talvolta, la traccia da loro seguita attraverso la natura per scoprirne i segreti sembra essere la stessa, che si parli di Shitao o di un altro grande maestro come Katsushika Hokusai, del quale rimane celebre un appunto:

Verso i cinquant'anni avevo pubblicato un'infinità di disegni, ma tutto ciò che ho fatto prima dell'età di settant'anni non merita di essere tenuto in alcun conto. Solo all'età di settantatre anni ho capito pressappoco la conformazione della vera natura [...]; a novant'anni penetrerò il mistero delle cose; a cent'anni sarò decisamente giunto a un grado di meraviglia, e quando avrò centodieci anni, nella mia opera tutto, anche una semplice linea o un punto, sarà cosa viva³⁶.

Entrambi iniziarono a raggiungere la perfezione spirituale dai cinquant'anni d'età, quando spesso la completa padronanza tecnica fa credere a molti di aver ormai risolto il proprio ruolo di artisti. Hokusai, al contrario, volle spingersi oltre, persino al di là della logica, descrivendosi come: «Il vecchio pazzo di disegno»³⁷. Shitao, non da meno, ormai circondato dalla natura e dalla capanna della «grande purezza» da lui stesso costruita, sceglierà un ultimo pseudonimo, Da Dizi, «il Puro», convertendosi del tutto al Daoismo. La ricerca di questa Via ha permesso anche a lui «di accedere finalmente alla pura follia»³⁸.

³⁵ Shitao, *Conversazione con la montagna*. Inchiostro su carta, cm 26 x 33,2. Museo di Shanghai.

³⁶ H. Focillon, *Hokusai*, trad. it. Giuseppe Guglielmi, Abscondita, Milano 2003, pp. 99-100.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ F. Cheng, *Shitao 1642-1707. Il sapore del mondo, op. cit.*, p. 23.

Bibliografia

- BUSON Yosa, *Sessantasei haiku*, a cura di P. Otiv Norton, La Vita Felice, Milano 2011.
- CÉZANNE Paul, *Lettere*, a cura di E. Pontiggia, Abscondita, Milano 2011.
- CHENG François, *Shitao 1642-1707. Il sapore del mondo*, a cura di G. Cillario, Pagine d'Arte, Milano 1999.
- FOCILLON Henri, *Hokusai*, trad. it. G. Guglielmi, Abscondita, Milano 2003.
- FREUD Sigmund, *Introduzione alla psicoanalisi*, trad. it. M.T. Dogana, E. Sagittario, Bollati Boringhieri, Torino 2010.
- GUARDINI Romano, *Hölderlin. Immagine del mondo e religiosità*, a cura di G. Colombi, Morcelliana, Brescia, 1995.
- HEIDEGGER Martin, *L'inno Der Ister di Hölderlin*, trad. it. C. Sandrin, U. Ugazio, Mursia, Milano 2003.
- HÖLDERLIN Friedrich, *Iperione*, trad. it., a cura di G.V. Amoretti, Feltrinelli, Milano, 2007.
- HÖLDERLIN Friedrich, *Poesie*, trad. it., a cura di Luca Crescenzi, Bur, Milano 2001.
- JULLIEN François, *Elogio dell'insapore. A partire dal pensiero e dall'estetica cinese*, trad. it. di F. Marsciani, Cortina Editore, Milano 1999.
- KITARŌ Nishida, *Luogo*, trad. it., a cura di E. Fongaro e M. Ghilardi, Mimesis, Milano-Udine 2012.
- RYCKMANS Pierre, *Le propos sur la peinture du Moine Citrouille-Amère*, Plon, Paris 2007.
- SHITAO Zhou Ruoji, *Sulla pittura*, trad. it., a cura di M. Ghilardi, Mimesis, Milano-Udine 2009; cfr. Shitao, *Discorsi sulla pittura del monaco zucca amara*, trad. it., a cura di M. Ghilardi, Jouvence, Roma, 2015.
- VAN GOGH Vincent, *Lettere a Theo*, trad. it., a cura di M. Cescon, Guanda Editore, Parma 2010.